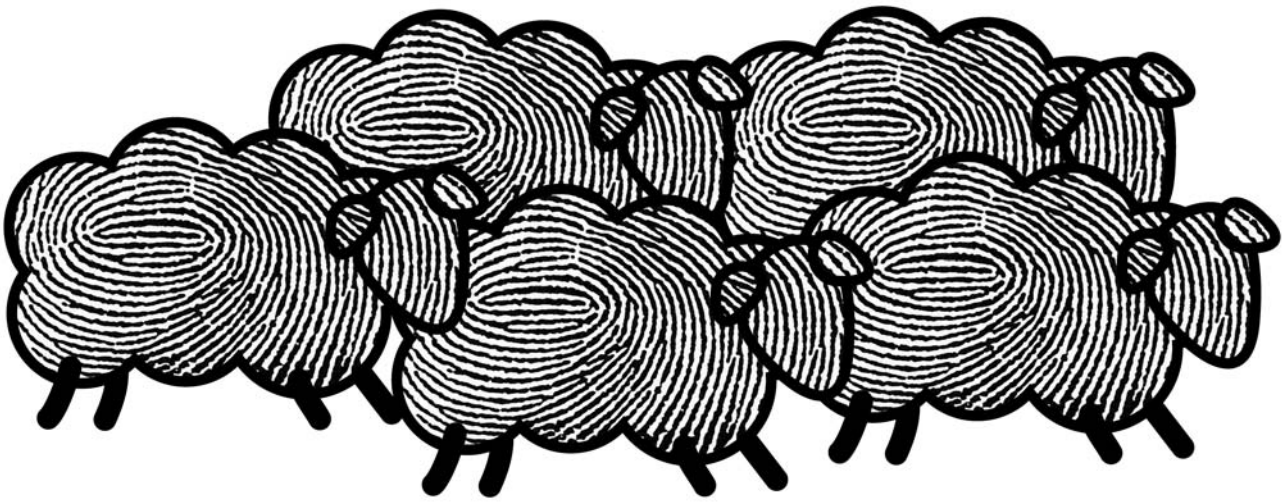
# El autor y el público



[ José Monleón ]

A menudo, desde viejas preceptivas marcadamente literarias, se parte de la base de que el teatro cuenta «con un autor» y «un público», con la particularidad de que si el primero es identificable y toma o ha tomado con frecuencia la voz en su defensa, el público es una categoría vaga, a la que se atribuyen, según los casos, significaciones distintas. Quizá más de uno piense que hablar del público en una mesa redonda dedicada a los autores, es decir, a los textos, está de más. Idea que nos sitúa, nuevamente, ante la necesidad de recordar cuanto separa la literatura dramática del hecho teatral, o sea, del teatro.

Porque, obviamente, si la literatura dramática existe per se, si es una realidad objetiva a la espera del lector, el teatro es, por su naturaleza, una actividad que sólo existe en el momento en que una serie de actividades de distinta naturaleza se conjugan en un espacio y un tiempo, ante un público, para crear un hecho artístico. Naturalmente, también en el caso de la lectura, esta tendrá un valor «creativo», puesto que del pensamiento y la sensibilidad del lector —situado en un tiempo y un espacio determinados— dependerá la interpretación e incluso la significación de la obra. Centrándonos en el teatro, son innumerables los autores que, después de merecer la atención en una época, son arrinconados por el paso del tiempo, desprovistos sus conflictos, sus personajes, y su lenguaje, de toda relación con las nuevas sociedades. El academicismo lucha contra este deterioro e intenta, apelando, a menudo gratuitamente, a la calificación de clásico, salvar del olvido textos decididamente ajenos al imaginario colectivo y a las expectativas del presente, confundiendo, a mi modo de ver, las lícitas solicitudes de nuestra conciencia histórica con la exigencia de un teatro que incida en los conflictos contemporáneos.

El dramaturgo, en definitiva, está en un extremo de la creación teatral, que incluye luego al director de escena, a los actores, a diversos creadores, y al público, que estaría en el otro extremo y expresaría la consecuencia final de la comunicación dramática. Comunicación diversa, que ha obligado a considerar la incidencia de los directores de escena y de los actores en el significado de un mismo texto, a la vez que se atribuía erróneamente al público una condición pasiva y uniforme, reducido a mero consumidor de un «producto» escénico cuyos valores y virtudes eran totalmente ajenos a su percepción. El teatro, en fin, era la ilustración de un texto, que se cumplía en la palabra escrita, o, cuando más, en su representación. Los juicios del público eran meramente adjetivos y circunstanciales. La pregunta parece ya inevitable. Porque si el público es un integrante del «hecho teatral», ¿hasta qué punto la historia del teatro es inseparable de la historia de los públicos? O dicho con otras palabras: ¿hasta qué punto una concepción estrictamente centrada en la obra literaria o en sus formas de expresión escénica no deja fuera a uno de los componentes del «hecho teatral»? ¿Se cumple o completa el teatro con la comunicación con el espectador, o este sería un elemento añadido, ajeno a los valores «objetivos» de la representación? Pero ¿quién establece esos valores objetivos? ¿No es imprescindible la existencia de un referente cultural desde el que reconocerlos?, ¿no está la historia del teatro repleta de rechazos críticos y argumentados a espectáculos que luego han sido considerados fundamentales?, ¿por qué esos giros que tuercen las líneas del teatro, y, en breve tiempo, sepultan obras y autores poco antes celebrados? El espíritu académico se esfuerza en construir templos, poblados por dioses intemporales; pero la historia de las sociedades los deja a menudo de lado, reducidos a ornamentos, para proponer las expresiones cambiantes propias de cada tiempo.

Lo sistematizó ya el teatro ruso de finales del XIX. Lo explicitó Meyerhold cuando en el extremo de su pequeño gráfico sobre el hecho teatral colocó al público. Se trata de una evidencia que quizá ha estado siempre presente en el teatro, aunque a menudo se haya reducido a una estimación económica relacionada con el éxito o el fracaso, con la aprobación o el rechazo por parte del público. Como sabemos, modernamente la semiología y la teoría de la recepción se han ocupado con detalle de la cuestión. Aunque uno sospecha que, en este como en tantos otros casos, la indagación sufre de una cierta pedantería, consistente en poner nombre a muchas de las cosas que los hombres y mujeres de teatro han sabido desde siempre.

El dramaturgo, en definitiva, está en un extremo de la creación teatral, que incluye luego al director de escena, a los actores, a diversos creadores, y al público, que estaría en el otro extremo y expresaría la consecuencia final de la comunicación dramática.

## Público y sociedad

Quizá sea García Lorca el que con más claridad y proyección haya teorizado sobre el tema. Frente a la imagen pasiva e inmóvil del público, el granadino fue el español que insistió con más frecuencia en la necesidad de «cambiar» el público para «cambiar» el teatro. Reflexión unida al ideario de la II República Española, para la que era imprescindible otorgar un nuevo protagonismo a las clases populares si queríamos realmente cambiar

La primera cuestión está en disociar el concepto de «público» del de «sociedad», a menudo falsamente identificados, al suponer que el primero es una representación del segundo.

la vida de nuestro país; para García Lorca, la vida de nuestro teatro, y, en consecuencia, la posibilidad de nuevas libertades y compromisos para nuestros autores dramáticos.

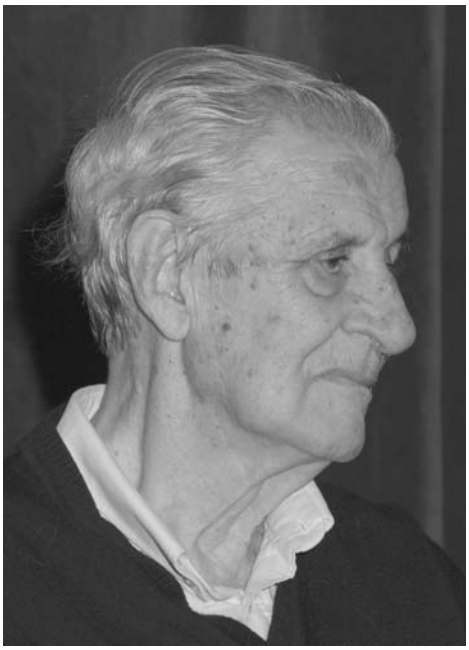
La primera cuestión está en disociar el concepto de «público» del de «sociedad», a menudo falsamente identificados, al suponer que el primero es una representación del segundo. Bastaría, en efecto, examinar la situación social y económica de quienes han ido modernamente al teatro para entender que este se halla sujeto a la demanda de un sector preciso. Hoy, la realidad económica, debido a la ampliación de la clase media, no nos deja ver con tanta claridad como antaño la discriminación social, sobre todo en las grandes ciudades. También, por fortuna, el clasismo pequeño burgués, como seña de identidad, ha perdido ostentación y vigencia. Pero una visión sobre los más de cuarenta millones de personas que viven hoy en España nos descubre de inmediato que al teatro han ido y van solo unos pocos, situados en unas determinadas circunstancias. Mucho más radical resultó el problema en el pasado. Los terciopelos y los amplios vestíbulos de los teatros de comienzos de siglo, la división clasista de sus espacios, sus hermosas lámparas en contraste con el carácter originariamente lúgubre —felizmente corregido en remodelaciones posteriores— de sus camerinos, y otros signos del mismo tono, definen una jerarquía de valores y un tipo de destinatario. Es decir, un sector de la sociedad española, caracterizado por unos determinados intereses y temores, que conformaron la demanda teatral y que, en definitiva, ponen en evidencia el simplismo de quienes argumentan que las «subvenciones» han alterado los buenos tiempos en los que era el «público» el que decidía, sin preguntarse por el alcance de estas decisiones y por la mediocridad de las carteleras españolas a lo largo de un siglo decisivo en la transformación del teatro moderno, precisamente allí donde el «interés público», ligado a las obligaciones del Estado, incluyó el teatro entre sus objetivos.

El pensamiento de García Loca, contrario a un mero teatro empresarial, orientado por la taquilla, era una conclusión dictada por la experiencia española. Contábamos con un público determinado, con una cultura, una visión de la sociedad, una resistencia a los cambios, un apego a las preceptivas teatrales tradicionales y una idea sobre la función del teatro que eran difícilmente compatibles con las demandas de la evolución y la turbulencia social. La resistencia al teatro público —incluso por políticos considerados de izquierda, que se opusieron a una protección del teatro, entendida como inoportuna, sim plemente porque nunca comprendieron las relaciones seculares entre el teatro y la democracia— se derivaba, implícitamente, del temor a que el «interés general» pudiera torcer el control que ejercía sobre él una clase social, que, por otra parte, había ocupado el poder, y, por tanto, había determinado, desde la demanda privada y la Administración, no ya el curso del teatro sino incluso su concepto. Ciñámonos a la dura crítica de que fueron objeto los mejores autores del 98 y del 27 simplemente porque sus propuestas dramáticas no se ajustaban a la comicidad o al melodrama que público y crítica tradicionales habían identificado con el «verdadero» teatro. Solo Benavente, a fuerza de desandar sus prometedores pasos juveniles, alcanzó una cierta estimación de unos y otros, en un caso porque fue reconocido su buen gusto literario, en el otro porque sus comedias fueron, cada vez más, respuestas consoladoras a los problemas de su público, es decir, a los problemas de una burguesía asustada por los cambios sociales y las voces populares. Bastaría, por ejemplo, recordar cómo Muñoz Seca trató el tema de la «huelga» —un falso argumento de los vagos— para ver cómo fue contemplado el pensamiento y la acción de las clases populares.

No es cosa de extendernos aquí en un tema tan lleno de evidencias. Bastaría quizá recordar que la casi totalidad de nuestros autores «profesionales», llegada la Guerra Civil, se reunieron en la zona «nacional» o se quedaron en el extranjero a la espera del desenlace; mientras en la zona republicana eran en buena parte los poetas los que intentaban poner en pie un teatro de «urgencia», pensado para un público y unas circunstancias del todo nuevas en el teatro español. La pugna entre los actores fieles a la República y los rectores más lúcidos del teatro republicano es otro capítulo revelador, porque los primeros, formados en la tradición escénica española, se perdieron a menudo en el cultivo de re-

pertorios y prácticas profesionales que contradecían su significación teóricamente revolucionaria. Estaban preparados para satisfacer a públicos conservadores, con obras y recursos ajustados a sus exigencias, y, lógicamente, cuando hubieron de dirigirse a otros sectores sociales, en un contexto como aquel, no tuvieron respuestas adecuadas. De ahí, entre otras razones, la llamada a los poetas.

Y luego estuvo, volviendo a Lorca, la experiencia de La Barraca, que intentaba poner en práctica sus ideas. Un teatro para un público popular, dotado de un espíritu distinto, no solo en sus textos sino en su modo de presentarlo, con inclusión de numerosos clásicos, en absoluto doctrinario, y acorde con el ideario de la II República. El teatro era, en fin, un instrumento de la gran transformación social que suponía hacer del conjunto de los españoles los sujetos políticos y culturales de la vida nacional. El acento puesto en la sociedad popular era del todo lógico, en la medida que correspondía a la España «ausente», a la España convocada por la II República, con un ánimo de convivencia rechazado tanto por los que vieron en peligro sus privilegios como por sectores o corrientes que consideraron llegado el momento de imponer su particular concepción política.



José Monleón

## ¿Quién y para quién pregunta?

Situémonos en los orígenes mismos del teatro occidental, es decir, en Grecia, para interrogarnos sobre las razones de su nacimiento. Al margen de los procesos puntuales que desembocaron en la aparición de sus grandes trágicos, quizá podemos decir que el teatro acertó en dos geniales aportaciones: en interpelar la realidad con una serie de preguntas abiertas a los espectadores y en confiar el protagonismo a personajes singulares. Ello supuso una confrontación entre la crónica oficial y el destino personal, entre el mito tradicional —el mito épico, generalmente entendido como una celebración— y el mito dramático, donde determinados personajes irrumpían con sus preguntas y sus rebeldías. El «destino» era, en definitiva, el ámbito del conflicto, que arrastraba al personaje por caminos no deseados. Y que, trasladado, a través de la identificación, al ánimo del espectador, generaba una serie de preguntas, tácitas o expresas, sobre la inseguridad de la existencia y la impotencia de la razón para domeñarla.

Los historiadores nos hablan del carácter educativo atribuido al teatro griego, directamente asociado al concepto de democracia. El teatro, como espacio de interrogación y de conflicto, ofrecía a los espectadores la posibilidad de atender a las razones antagónicas de las partes y de asistir a la concatenación de una serie de circunstancias azarosas que conducían la acción y situaban al personaje ante su destrucción. El público era, pues, la ciudad. Y a ella se dirigían tragedias y comedias, aunando la religión y la política, reinterpretando los viejos mitos, desvelando o creando sus conflictos, vinculando lo público y lo privado, alzando preguntas dirigidas a todos los ciudadanos —si bien es cierto que excluyendo, por ello, a una parte de la población—, en algún caso, como en el de los grandes personajes femeninos, apelando al protagonismo de un sector que no se ha-

Los historiadores nos hablan del carácter educativo atribuido al teatro griego, directamente asociado al concepto de democracia.

En España hemos tenido desde hace un siglo una corriente teatral que ha tenido que enfrentarse al público, erigida en portavoz de ideas y proyectos sociales que ese público rechazaba.

llaba entre los espectadores. Cito este punto, por parecerme de especial interés el hecho de que en una sociedad misógina como la griega —y el ejemplo del propio Aristóteles es ilustrativo— la mujer llegara a encarnar los más radicales ejemplos de rebeldía, no se sabe nunca del todo si como un reconocimiento o un reproche, lo que, a su vez, no deja de ser muy consecuente con ese punto de ambigüedad que recorre y vivifica toda la tragedia. Estamos, pues, ante un teatro para un público masculino que, sin embargo, da a la mujer un papel destacado en la medida en que es una reflexión sobre toda la ciudadanía, sostén de la vida democrática. Es decir, es la ciudad la que pregunta, y quizá de ahí le venga a la tragedia griega el vigor que no tiene ningún otro teatro, generalmente sometido a sectores o clases sociales determinados, que han tutelado las preguntas.

Y aquí, una reflexión: ¿quién pegunta, cuando hay preguntas, en el teatro moderno? ¿Es el autor un ciudadano singular que interroga desde su pertenencia a la sociedad, o, simplemente, es un individuo encuadrado en un ámbito particular, que se limita a ser portavoz de los que tienen intereses análogos? ¿Quién le escucha? ¿Quién ve su obra? ¿A quién se dirige y para quién pregunta?

## Ausentes y presentes

Si habitualmente el teatro ha excluido a un amplio sector social como posible público, se plantea la cuestión de si cabe hacer un teatro que cuente con él. Cuestión, sin duda, importante para quienes han querido escribir o hacer un teatro en defensa de las víctimas de la exclusión, siendo como era sostenido y ofrecido por los responsables colectivos de la misma. En esta realidad, frecuente en la época moderna, los autores han tenido que considerar seriamente el marco de su trabajo, sobre todo, en dictaduras, donde, por añadidura, el aparato burocrático ha censurado y vigilado todos los textos representados. Las contradicciones y limitaciones impuestas al teatro en tales circunstancias son evidentes. Y el autor ha pisado un terreno inseguro, donde si la claridad podía llevarle al obligado silencio, el recurso estratégico a las alegorías dotaba a sus obras del riesgo de ser mal o esquemáticamente entendidas. Para los que hemos vivido los años del franquismo, ese fue un debate permanente, que se acogió a los términos equívocos de «posibilismo» e «imposibilismo». Y digo equívocos porque hablar de un «teatro imposible» carece de sentido y solo en las circunstancias en que ambos términos se propusieron alcanzaron algún sentido.

Los enunciados del problema a lo largo de los tiempos han sido múltiples y diversos. «Teatro del pueblo sin el pueblo», «teatro de la mala conciencia pequeñoburguesa», cuando no las acusaciones de «paternalismo» o «despotismo ilustrado». Es lógico. ¿Cómo no rebelarse ante el hecho de que las clases populares hayan sido tan a menudo representadas sin formar parte del público, reducida su presencia a las manifestaciones «festivas», a sainetes irrelevantes, juguetes cómicos u operaciones «populistas»? ¿Y cómo no recordar en este punto el fracaso de la «cultura proletaria», cuando quiso resolver el problema confiando a la «clase obrera» la creación de su teatro? ¿Cómo barrer la cultura teatral, en lugar de reinterpretarla y releerla, para sustituirla por la exigencia de empezar desde cero contando con quienes habían sido apartados de esa cultura? ¿Cómo no recordar las tristes batallas, en el Madrid asediado, del Teatro de Arte y Propaganda, que gobernaron María Teresa León y Rafael Alberti, con el espontaneísmo anárquico de quienes consideraban demasiado culto y minoritario su repertorio?

El punto concreto al que quiero llegar es la afirmación de que en España hemos tenido desde hace un siglo una corriente teatral que ha tenido que enfrentarse al público, erigida en portavoz de ideas y proyectos sociales que ese público rechazaba. Ello ha determinado la aparición de una serie de autores, solo fugazmente representados, y de otros, rechazados por la crítica y el público tradicional, pero que consiguieron abrirse paso apoyados por los sectores progresistas de la burguesía —siempre reducidos— y una determinada crítica consciente de las limitaciones de la práctica teatral española. El recuerdo de las excelentes, y para muchos solo pintorescas y extemporáneas, críticas de Pío Baroja podría ser un ilustre ejemplo. Cuanto ha escrito la crítica tradicional contra el teatro de Valle Inclán, Unamuno o García Lorca, otro.

De la época franquista es una experiencia que quiero recordar. Me refiero a la representación de *El alcalde de Zalamea,* por el TNP, bajo la dirección de Vilar, considerada por el gobierno de De Gaulle un ataque a la autoridad militar; mientras que aquí, en el Español de Madrid, con Franco en el poder, salpicada de danzas populares, era aclamada como una expresión de nuestra cultura oficial. Vilar llegó a escribir que la puesta en escena era la que definía la significación del drama en tanto que integra muchos elementos determinantes. El texto y el autor eran el mismo —*El alcalde de Zalamea* y Calderón—, e incluso en ambos países gobernaba un general, pero el público, y su cultura teatral, eran distintos y generaron una representación distinta.

Recuerdo también el debate, menor, pero significativo, que suscitó el estreno de *El tintero,* de Carlos Muñiz, por el GTR (Grupo de Teatro Realista), que dirigían Alfonso Sastre y José María de Quinto, según algunos en detrimento de *La camisa,* de Lauro Olmo. La obra de Lauro —un personaje ejemplar, modesto y con mucho talento— asumía la voz de nuestros emigrantes, por supuesto ausentes en la conformación de nuestro público, e integraba una carga que algunos consideraron demasiado sentimental. Para quienes así pensaban, *El tintero* era una alegoría surreal, valleinclanesca y más asentada en el imaginario del nuevo sector crítico y antifranquista, que había hecho del teatro una de las manifestaciones de su discrepancia política. ¿Merecía por ello mayor estima la obra de Carlos? ¿Suponía el esfuerzo solidario de Lauro, por hablar de los ausentes, un mero voluntarismo? Era, sin duda, un debate injusto, porque es la composición del público español y el censo habitual de nuestros personajes teatrales lo que ha obligado a muchos de nuestros mejores autores a hablar de los ausentes, a poner voz en los escenarios a quienes nunca ocuparon una localidad en los teatros.

## Tiempos de dictadura

El franquismo alteró la composición habitual de nuestro público. Tras una década de mordaza —la victoria estaba muy cerca, los vencidos pagaban su derrota, Hitler y Mussolini se habían perfilado como posibles vencedores de la II Guerra Mundial, el lenguaje político se había teñido de Imperio y de Fascismo—, el estreno de *Historia de una escalera,* de Buero, fue la tímida ruptura de la posguerra fervorosa. El autor había sido condenado a muerte por un tribunal militar, y aunque su obra —que se estrenó porque, bajo plica, había ganado el *Premio Lope de Vega,* y ese era uno de los compromisos— se «limitaba» a mostrar la frustración de un puñado de personajes en nada aureolados por el triunfalismo del «espíritu nacional», ello bastó para tender un puente con la España real, es decir, con la España que, simplemente, había sufrido la guerra al margen de todas las retóricas. Desde entonces, y en la misma medida en que fue cristalizándose el pensamiento antifranquista —la victoria estaba más lejos, crecían nuevas generaciones que no habían participado en la guerra y el fascismo europeo había sido derrotado—, fue creciendo un teatro liberado del doctrinarismo oficial y atento a lo que sucedía en el país. Los caminos que tejieron ese teatro fueron varios. Quizá todo empezó en la Universidad y luego se diversificó, primero, en los teatros de cámara, y, más tarde, en los teatros independientes, aparte de los periódicos estrenos profesionales de la llamada Generación Realista y del Nuevo Teatro Español. De hecho, nos encontramos poco a poco ante dos públicos cada vez más polarizados. De un lado, el «gran público», quizá más conservador que nunca, reforzado el viejo ideario por la machaconería y uniformidad de los medios de comunicación; del otro, un público básicamente joven, escasa o nulamente interesado por el llamado «teatro comercial» y que asistía a las representaciones del teatro vinculado a la oposición —que incluía a varios grandes nombres del teatro universal— con ánimo militante. Recordemos que los partidos políticos estaban prohibidos, que la prensa se sometía a una censura previa, que los derechos de asociación y reunión estaban controlados y que incluso las conferencias estaban sujetas a la aprobación de un guión, del cual no cabía salir sin los consiguientes riesgos. Nada más lógico, pues, que la función ganada poco a poco por el teatro, a pesar de la censura —de texto y de

El franquismo alteró la composición habitual de nuestro público. Tras una década de mordaza, el estreno de *Historia de una escalera,* de Buero, fue la tímida ruptura de la posguerra fervorosa.

El encuentro «de las Españas» exigía una operación amnésica, que borrara las divergencias. Operación dudosa porque la memoria siempre acaba pidiendo cuentas.

ensayo general— y de la reglamentación de los teatros de cámara y teatros independientes. Incluso se perfilaron dos actitudes críticas que, frecuentemente, enfrentaron sus juicios sobre una misma representación o la estimación de un autor.

Por supuesto, esta radicalización no fue buena para el teatro español. Fue un paso hacia adelante romper el monolitismo cultural del público conservador, pero no lo fue el obligado esquematismo de muchos juicios estéticos apoyados en argumentos ideológicos. A menudo contaron más —sobre todo en el teatro de oposición, pues el otro se movía sobre ciertos esquemas manejados con mayor o menor ingenio e invención— los procesos, las condiciones de producción y las intenciones, que la obra, aunque es imprescindible añadir que el teatro independiente contó con media docena de grupos excelentes, que algunos de sus espectáculos figuraron entre los mejores de la época y que en el ámbito del antifranquismo maduraron dramaturgos situados muy por encima de las líneas generales de la escena española. Aunque, como es lógico, buena parte de ellos estrenaron poco o en condiciones irregulares.

En todo caso, a los efectos de esta reflexión, supuso un cambio en la medida en que nos encontramos con dos públicos que, en cierto modo, reproducían en el teatro la vieja escisión que frustró el proyecto republicano y nos condujo a la Guerra Civil. En este punto, la posición de nuestros autores solo fue una consecuencia, y en su casi totalidad se integraron en uno de los dos campos.

## La democracia

La II República Española supuso una ruptura nunca superada. Podríamos decir que en realidad lo que se produjo fue un «estallido» de la Monarquía, tras un periodo en el que nunca consiguió ser un espacio de encuentro entre las distintas corrientes políticas del país. La República del 14 de abril era un régimen reformista, que confiaba en la instrucción pública, y que aspiraba a integrar a todos los españoles a través de las leyes e instituciones solicitadas por el interés general. Desgraciadamente el legado histórico acumulaba una serie de problemas que imposibilitaron de inmediato el entendimiento. Unos querían mucho más y otros pensaban que cualquier cambio era demasiado. Y en el arco de los defensores de la República se activaron de inmediato programas incompatibles, que turbaron la vida política del país y generaron enfrentamientos radicales, en nada acordes con las discrepancias de una sociedad democrática. El periodo fue breve y discontinuo, pasando de los días claros de La Barraca a la noche oscura de *La casa de Bernarda Alba.* Aunque bien mirado, según probó el pateo del *Fermí Galán,* de Rafael Alberti, en el Español, a poco de proclamada la República, con Margarita Xirgu protegida por el telón metálico, la división estaba ya en la fiesta del bautismo.

La Dictadura, como hemos señalado, potenció el conservadurismo, aunque, como sucede siempre en estos casos, aglutinó en las salas teatrales a sectores de la oposición que no tenían otro lugar donde manifestarse; al punto de hacer del teatro uno de los caudales del pensamiento antifranquista.

¿Y luego? ¿Qué ha sucedido durante nuestra actual democracia? ¿Cómo es el público de nuestro tiempo? ¿Cuál es la relación del autor dramático con la sociedad española?

Quizá importe señalar el desencanto que supuso para buena parte de ese teatro que se había alzado contra la Dictadura el curso de los acontecimientos. Pareció —quizá recordando lo sucedido durante la II República— que el encuentro «de las Españas» exigía una operación amnésica que borrara las divergencias. Operación dudosa, porque la memoria siempre acaba pidiendo cuentas y quizá hubiera sido mejor avanzar en un pensamiento crítico que integrara en la memoria el examen de los errores cometidos. El franquismo había ya, con sus listas de nombres y acontecimientos «prohibidos», reescrito una historia de España que no era la nuestra. Había practicado un corte en el curso del pensamiento democrático español contra el que se rebelaron, entre otros, muchos de nuestros autores, grupos independientes y sectores sociales integrados en un público emergente. Con la transición y aun la primera legislatura socialista, buena parte de esa gente se sintió arrojada del nuevo proyecto democrático, como si fuera

un obstáculo para la paz. Muchos —entre los que me encuentro— habíamos vivido la historia de España según la República, luego la historia de España según el antifascismo internacional, luego la historia de España según el franquismo, luego según la oposición al franquismo, y luego desde el vacío que se abrió paso con la democracia. Vacío alimentado de autopistas y ordenadores, como si los avances infraestructurales y tecnológicos fueran una alternativa al pensamiento crítico y al análisis político.

¿Cómo se ha reflejado esta nueva situación en el público teatral? ¿Para qué público escriben los autores? Un público para el que, en buena parte, es igualmente tedioso e inoportuno justificar que condenar la violencia o el hambre que mata a millones de inocentes, y para el que la libertad ha dejado de ser un derecho político para convertirse en una somnolencia individual. ¿A quién imagina el autor al otro lado de su obra?

El francés Enzo Corman habla a menudo de la sociedad «balante», que es, en realidad, un inmenso rebaño en busca de su pastor. Si el individuo pensante se distingue por disponer de una conciencia, a la vez singular y social, y buscar el modo de enriquecerla y proseguirla, el «balante» es un ser suspendido en un amasijo de sentimientos desordenados a la espera del producto que lo aquiete o adormezca. Si el «pensante» se hace preguntas, el «balante» solicita doctrinas en las que creer a pies juntillas —y hoy son muchas las que se le ofrecen— para integrarse en el rebaño. ¿Qué justificada sonrisa no provoca hoy la idea de que el teatro —o el cine, o la literatura— pueda contribuir a una transformación del mundo? ¿Acaso, en cambio, debemos admitir que la «información», sujeta a las más inicuas manipulaciones, sí puede cambiar nuestro pensamiento? Si un día, en épocas y lugares diversos, determinados dramaturgos consideraron que podían hacer preguntas con las que incitar el pensamiento de sus espectadores, ¿por qué renunciar hoy a compartir las preguntas de nuestro tiempo, cargado de injusticias y justificaciones inaceptables?

Si el teatro es un arte que expresa las frustraciones y esperanzas de una sociedad, ¿cómo no rechazar un teatro que, en su inmensa mayoría, ha renunciado a preguntar, simplemente porque los consumidores no están dispuestos a permitirlo? ¡Cuántas de esas preguntas silenciadas serían bien recibidas por los ausentes! Volvamos a la cuestión esencial. ¿Es coherente que una sociedad democrática, que descansa en la teórica madurez política, en la reflexión responsable, de sus ciudadanos-votantes, renuncie a un teatro que contribuya a esa madurez? ¿No es el debate una vía para eliminar la violencia y forjar la cohesión de la diversidad? ¿Acaso fue gratuito que el teatro naciera precisamente en el ámbito de una sociedad democrática?

Es cierto que muchos doctrinarismos —desde las religiones a determinadas ideologías— han querido hacer del teatro un mero instrumento de propaganda. Y, por tanto, es consecuente que en muchos lugares el espectador reciba con reticencia cualquier género de preguntas: «¿Por qué pregunta el drama esto y no lo otro?», «¿Adónde quieren llevarme?», y acabe renunciando a un espacio donde la libertad del pensamiento y del imaginario han abierto el sentido de la vida, para entregarse a una somnolencia cotidiana impregnada de pequeñas y controladas rebeldías. ¡Ahí va el rebaño de los carcas con su ilustre dramaturgo! ¡Ahí va el rebaño de los rebeldes con su autor desconocido! ¡Ahí va la cola de rebaños dirigiéndose al pasto que anuncian todas las televisiones! ¿Qué puede hacer un dramaturgo para no sumarse a este o a aquel rebaño? ¿Cómo no caer en la soledad estéril? ¿Para qué, para quién, escribe? Abandonemos la visión sistemáticamente balante de los públicos. Imaginemos que lo forman personas singulares, a las que respetamos, dotadas de su propia historia, que escuchan y otorgan a la asamblea una significación social. Públicos diversos donde el pensamiento y la poesía se entrecruzan impulsados por un dramaturgo y un grupo de comediantes; donde cada autor es responsable de lo que pregunta y de lo que imagina, y cada espectador de su manera de recibirlo. Creo que es la única actitud coherente de un autor teatral en una sociedad democrática. Luego, vendrá el oficio y la historia del teatro. Pero lo primero es saberse libre, saber emplear la libertad, y saber que al otro lado hay unas personas singulares que se han reunido para escuchar las preguntas y dar un sentido a su libertad. ■

¿Es coherente que una sociedad democrática, que descansa en la teórica madurez política, en la reflexión responsable, de sus ciudadanos-votantes, renuncie a un teatro que contribuya a esa madurez?